anxa
.93-B
5250

ILOSOPHISCHE VORTRÄGE
RÖFFENTLICHT VON DER KANTGESELLSCHAFT.
TER MITWIRKUNG VON DR. ERNST CASSIRER UND
. MAX FRISCHEISEN-KÖHLER HERAUSGEGEBEN VON
DR. ARTHUR LIEBERT. Nr. 4.

Einleitung
in die
Grundfragen der Ästhetik.

Von

Professor Dr. Berthold Kern
Obergeneralarzt.

Berlin,
Verlag von Reuther & Reichard
1913.

VERLAG VON REUTHER & REICHARD IN BERLIN W. 35.

Soeben beginnen in unserem Verlage zu erscheinen:

PHILOSOPHISCHE VORTRÄGE

VERÖFFENTLICHT VON DER KANTGESELLSCHAFT.

Diese Sammlung geht hervor aus Vorträgen, die in der Kantgesellschaft gehalten werden. An dieser Vortragsveranstaltung werden sich die Führer der verschiedenen Standpunkte der zeitgenössischen Philosophie beteiligen, und es findet keine andere Themenbeschränkung statt als die durch den wissenschaftlichen Charakter des ganzen Unternehmens gegebene. So wird die Sammlung nicht in einseitiger Weise eine bestimmte Richtung vertreten, sie wird vielmehr im Laufe ihrer Entwicklung ein abgerundetes und umfassendes Bild der gesamten gegenwärtigen Philosophie in allen ihren Strömungen und Schattierungen bieten. Der Preis für das einzelne Heft soll in der Regel Mk. 1.— nicht übersteigen.

Erschienen sind bis jetzt:

No. 1—2. Das Realitätsproblem von Dr. MAX FRISCHEISEN-KÖHLER, Privatdozent a. d. Univ. Berlin. Gr. 8°. 98 Seiten. Mk. 2.—.

No. 3. Denkmittel der Mathematik im Dienst der exakten Darstellung erkenntniskritischer Probleme von Dr. F. KUNTZE, Privatdozent a. d. Univ. Berlin. Gr. 8°. 31 Seiten. Mk. 1.—.

No. 4. Einleitung in die Grundfragen der Ästhetik von Obergeneralarzt Professor Dr. BERTHOLD KERN. Gr. 8°. 36 Seiten. Mk. 1.—.

Es wird folgen:

Die immanente Krisis der Kantischen Religionsphilosophie in Fichtes Atheismusschriften von Lic. theol. HEINRICH SCHOLZ, Privatdozent a. d. Univ. Berlin.

Weitere Vorträge haben zugesagt:

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Alois Riehl-Berlin. — Prof. Dr. Bruno Bauch-Jena. — Prof. Dr. Max Dessoir-Berlin. — Privatdozent Dr. Hermann Nohl-Jena. — Prof. Dr. Edmund Husserl-Göttingen. — Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Rudolf Stammler-Halle. — Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Adolf Lasson-Berlin. — Prof. Dr. Emil Lask-Heidelberg. — Privatdozent Dr. O. Braun-Münster. — Kirchenrat D. Dr. Katzer-Oberlößnitz. — Oberlehrer Dr. Albert Görland-Hamburg. — Oberlehrer Dr. Artur Buchenau-Charlottenburg.

PHILOSOPHISCHE VORTRÄGE
VERÖFFENTLICHT VON DER KANTGESELLSCHAFT.
UNTER MITWIRKUNG VON DR. ERNST CASSIRER UND
DR. MAX FRISCHEISEN-KÖHLER HERAUSGEGEBEN VON
DR. ARTHUR LIEBERT. Nr. 4.

Einleitung
in die
Grundfragen der Ästhetik.

Von

Professor Dr. Berthold Kern
Obergeneralarzt.

Berlin,
Verlag von Reuther & Reichard
1913.

Alle Rechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Grundlegende Gesichtspunkte	5— 8
2. Die elementaren ästhetischen Werte . . .	8—13
3. Der Begriff des Schönen	13—26
4. Idealistische und realistische Kunst	27—32
5. Kants Ästhetik	32—36

Der Vortrag wurde gehalten am 6. Kantabend der Kantgesellschaft, den 18. Februar 1913.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/einleitungindieg00kern

I. Grundlegende Gesichtspunkte.

Zunächst habe ich meinem heutigen Thema einige Worte über die grundlegenden Gesichtspunkte der beabsichtigten Erörterungen vorauszuschicken. Den freiesten Ausdruck der ästhetischen Kultur des menschlichen Geistes bildet die Kunst in ihren mannigfaltigen Erzeugnissen. Vergleichbar der Erfahrung auf dem Gebiete der Erkenntnis, besitzen wir in der Kunst einen objektiven Tatbestand, aus welchem wir in den Inhalt und die Gesetze des ästhetischen Schaffens und Genießens einen Einblick zu gewinnen und diesen nach kritischer Methode zu entwickeln vermögen. Deshalb sollen die Kulturgebilde der Kunst den festen Rückhalt bilden, an dem ich meine Darlegungen zu orientieren, zu rechtfertigen und zu kontrollieren versuchen will.

Insofern wir aber in der Kunst nicht Tatsachen einer von unserem Geistesleben unabhängigen Wirklichkeit haben, sondern einem Erzeugnis unseres Geistes gegenüberstehen, welches wir in jenen objektiven Formen lediglich niederlegen, so ist es berechtigt, unserem ästhetischen Verhalten auch in psychologischer Analyse nachzugehen und deren Ergebnisse als vorbereitendes und erläuterndes Hilfsmittel zu verwerten, um die ästhetischen Gesetze zu begreifen und sie in Zusammenhang zu bringen mit der Gesamtheit der Erscheinungen unseres Geisteslebens. Der Vorwurf des Psychologismus kann hiergegen keinesfalls erhoben werden.

Und wenn ich neben den psychologischen auch die biologischen Unterlagen des ästhetischen Verhaltens zur Erläuterung heranziehe, so soll damit lediglich dem Umstande die gebührende Rechnung getragen werden, daß unser geistiger und körperlicher Organismus eine unauflösliche Einheit bildet. Unter dieser Voraussetzung treten in den biologischen Wurzeln des ästhetischen Verhaltens dessen elementarste Bedingungen zutage, und erst durch deren Vermittelung erlangen wir einen vollen Einblick in die Bedeutung der ästhetischen Betätigung im Rahmen der Lebenserscheinungen überhaupt, in das entwickelungsgeschichtliche Aufkeimen des Kunsttriebes und die prähistorischen Vorstufen der Kunst, alles in allem in deren elementares Wesen, dessen Erkenntnis uns sowohl vor mystischen Erklärungen als vor empirischen Verflüchtigungen der ästhetischen Grundwerte schützt. Dieser Schutz bildet den Schwerpunkt für die Notwendigkeit des Rückgangs bis auf jene elementarsten Wurzeln und Bedingungen der ästhetischen Geistesrichtung, da diese ihre volle Durchsichtigkeit erst durch Erschöpfung aller uns zu Gebote stehenden Angriffspunkte erlangt.

Daß die Ästhetik eine Angelegenheit unseres Gefühlslebens ist, wird ja heute ziemlich allgemein anerkannt. Kaum länger als ein Jahrhundert ist es her, daß den Gefühlen in der Psychologie eine größere Beachtung zuteil geworden ist. Gegenwärtig steht ihre hohe Bedeutung im Getriebe unseres Geisteslebens nicht mehr in Frage. In den Gefühlen betrachten wir die Einwirkungen, die wir erfahren, nicht mit rückwärtigem Blick nach ihrer Herkunft hin, sondern verfolgen sie in unser Ich hinein, stellen die Reaktion unseres Ichs auf die erlittenen Einwirkungen fest und wägen ihren Einfluß auf unser Ich und auf sein Wohl und Wehe. Im körperlichen Organismus ist das Äquivalent der Gefühle jene ganze Kette von vitalen Veränderungen, die

sich fortdauernd im Ablauf unseres Lebensprozesses aus äußeren und aus inneren Reizen ergeben. Um so mehr wird auch hierdurch die enge Beziehung der Gefühle zu unserem Ich erklärlich. Sie sind es, die das Ich konstituieren, das Ich, das wir unmittelbar erleben, das uns in jedem Moment unseres Lebens vorschwebt; in jedem Gefühl als solchem steckt das Ich, und im Selbstbewußtsein bilden die Gefühle dessen wesentlichsten Kern. In dieser Weise hat Lipps[1]) die einschneidende Bedeutung der Gefühle für unser Geistesleben gekennzeichnet, und in der Tat ist dem nur hinzuzufügen, daß die organische Einheit des Ich gegenüber allen Vorgängen der Außenwelt gerade in den Gefühlen zum stärksten, der Selbstbehauptung dienenden Ausdruck kommt. Hierin haben wir den Schlüssel zu der Unmittelbarkeit und der Realität der ästhetischen Wirkung, die in den Gefühlen ihren Hebel hat und durch deren Vermittelung einen so tief greifenden Einfluß auszuüben vermag. Aber gerade nach dieser hohen Bewertung der Gefühle bedarf es noch der ergänzenden Bemerkung, daß wir in ihnen keineswegs eine selbständige Sonderart von Geistesfähigkeiten vor uns haben, etwa im Sinne der einstigen Vermögenspsychologie, sondern lediglich einen Abstraktionsbegriff, mit dem wir eine Teilerscheinung der geistigen Vorgänge zusammenfassen und beschreiben. Mit andern Worten: unsere Gefühle sind der Regel nach gebunden an Vorstellungen, an Ideen, an Sinnesempfindungen, durch die sie bedingt und wachgerufen werden. Für die Aesthetik ist dies in mancher Hinsicht von Bedeutung.

Nicht immer nämlich betrachten wir die Gefühle bloß als unsere inneren Angelegenheiten, sondern durch

1) Theodor Lipps, Das Selbstbewußtsein; Empfindung und Gefühl. 1901. — Psychologische Untersuchungen. I. Band. 1907. 4. Heft. (Das Ich und die Gefühle). — Ebenso auch noch andere Schriften von Lipps.

Vermittelung der sie wachrufenden Vorstellungen, Ideen oder Sinnesempfindungen können wir sie auch in Beziehung setzen zu den Vorgängen oder Gegenständen, deren Einwirkung auf uns jene Gefühlsreaktion erzeugt. In dieser Art der Beziehung machen wir den Inhalt der Gefühle zu W e r t e n äußerer Vorgänge oder Gegenstände. Im Wertbegriff hängen wir gewissermaßen unsere Gefühle dem O b j e k t an, durch welches sie hervorgerufen sind, und wandeln sie durch diese Beziehungsänderung zu „Eigenschaften" des Objekts um. Dieser objektive Kunstwert ist allerdings ein vielumstrittener Begriff. In der hier vertretenen Auffassung gewinnt er seinen objektiven, die Allgemeingültigkeit einschließenden Inhalt durch die Beziehung auf ein allgemein-menschliches Ideal des Gefühlslebens, und unter diesem Gesichtspunkte mündet diese, in ihrem Ausgangspunkte psychologische Auffassungsweise in die kritische und die transzendentale Behandlung der ästhetischen Probleme ein, die den Wertbegriff an die Spitze ihrer Untersuchung stellt.

2. Die elementaren ästhetischen Werte.

Jedenfalls ist der Kunstwert kein einheitlicher Begriff, sondern setzt sich aus Teilwerten zusammen, die schließlich auf e l e m e n t a r e ä s t h e t i s c h e W e r t e zurückführen, und diese elementaren Werte sind es, um die sich in der Gegenwart hauptsächlich die Streitfragen der Ästhetik drehen. Immer neue derartige Werte sind geltend gemacht, ihre Berechtigung wieder bestritten oder eingeschränkt worden. Nur die wesentlichsten von ihnen will ich zur Erläuterung hier anführen, um zu zeigen, wie vielseitig die Gesichtspunkte sind, die bei ästhetischen Werturteilen in Frage kommen, und um zugleich die verschiedenartigen Gesichtspunkte in geordnete Beziehungen zueinander zu bringen.

Die älteste, auf platonische Anschauungen zurückführende Auffassung des Ästhetischen ist die, welche die Aufgabe der Kunst in der Darstellung sittlicher oder religiöser Ideen sieht, also in der Vermittelung dieser Ideen durch sinnliche Symbole. Die platonische Ideenlehre mit ihrer engen begrifflichen Verbindung des Wahren, Guten und Schönen ist das Urbild dieser Auffassungsweise, nach der die Schönheit nur auf dem Hindurchscheinen der Idee durch das Sinnliche beruht. Es ist erklärlich, daß Platon der Kunst deshalb keine große Wertschätzung entgegenbrachte, weil sie ihm nur als unvollkommene Nachahmung der Ideen galt und er in dem Schönen nur das Hindurchscheinen der Ideen des Wahren und Guten schätzte. Das Schöne verlor damit die Selbständigkeit eines eigenen Werts. In der platonischen Grundanschauung haben wir den Typus aller metaphysischen Richtungen der Ästhetik vor uns. Sie bringen die ästhetischen Erscheinungen in Zusammenhang mit den letzten Gründen des Weltwesens und haben im letztvergangenen Jahrhundert eine Blütezeit erlebt, die in merkwürdiger Übereinstimmung, wenn auch mit verschiedenartigen Tönungen, das „sinnliche Scheinen der übersinnlichen Idee" als das Wesen alles ästhetischen Gehalts zu kennzeichnen versucht hat.

Nicht allzuweit hiervon entfert sich die logische Theorie, die von Leibniz herstammt und durch Baumgarten, den Begründer der neuzeitlichen Ästhetik, um 1750 in diese eingeführt worden ist. Diese Theorie faßt als den eigentlich ästhetischen Gehalt eines Kunstwerks die Vollkommenheit der ihm zugrunde liegenden Ideen oder die Zweckmäßigkeit seines Inhalts auf. Der ästhetische Genuß wird dadurch zu einem reinen begrifflichen Erkenntnisakt herabgesetzt, die Kunst selber zu einem — immerhin unvollkommenen — Ausdrucksmittel von Gedanken.

Gleichfalls wesentlich unter logischen Gesichts-

punkten steht der nächst Kant auf Herbart und Schelling zurückweisende Streit um Formästhetik und Gehaltsästhetik. Die Formästhetik faßt als entscheidenden, die ästhetische Wirkung bedingenden Wert die Verhältnisse auf, in denen die einzelnen Teile des Inhalts zueinander und zum Ganzen, zu der das Ganze beherrschenden oder von ihm erweckten Vorstellung stehen. Die harmonische Einstimmigkeit in alledem und damit auch in dem Vorstellungsgetriebe des aufnehmenden Subjekts sei das, worin die Eigenart des ästhetischen Gefallens liege. Das Urteil der Schönheit beziehe sich lediglich hierauf und werte den Inhalt selber nur nebenbei, nur als Baumaterial für die Erzeugung der ästhetischen Formwirkung.

Dementgegen gilt der Gehaltsästhetik als das Wesentliche die inhaltliche Beschaffenheit des Objekts, also der Sinn, den es darstellt, die Idee, die ihm zugrunde liegt, die Inhaltsfülle oder die eintönige Inhaltsstärke eines realen Objekts. Die formalen Verhältnisse seien nur Hilfsmittel, um den Inhalt zu begrenzen, zu gliedern, zu betonen und dadurch zur vollen Wirkung zu bringen, und in realen Natur- oder Lebensinhalten komme ihnen nur der Nebenwert zu, die ästhetische Betrachtungsweise anzubahnen, indem sie auf den Inhalt aufmerksam machen. Die Gegenwart nimmt hierzu einen vermittelnden Standpunkt ein, der Form und Inhalt zueinander in ästhetische Beziehung setzt.

Hinsichtlich des Inhalts stehen sich ein ästhetischer Idealismus und ein Realismus gegenüber. Ersterer erblickt den ästhetischen Wert der Kunst darin, daß sie mit den ihr eigentümlichen Mitteln eine ideale Welt von selbständigem inneren Gehalt erzeugt, die allerdings bei aller Selbständigkeit doch eine gewisse innere Wahrheit durch Anlehnung an die Wirklichkeit gewinnen und festhalten darf und sogar berechtigt ist von dieser auszugehen, um sie zu idealisieren oder den in

ihr gelegenen ästhetischen Gehalt herauszuheben. Umgekehrt läßt die realistische Kunst es sich angelegen sein, das Leben in seiner vollen Wirklichkeit oder die Natur in ihrem Eigensinn zur Darstellung zu bringen, in der angewandten Kunst den praktischen Zweck zu betonen und höchstens bei alledem in gleichlautender Wiedergabe den ästhetischen Gehalt zu bevorzugter Geltung zu bringen. Die rein naturalistische Richtung versteigt sich zu einer völligen Ausschaltung aller subjektiven Momente und strebt eine nackte Darstellung des Erlebten und des Vorgefundenen an, ohne selbst vor dem Widersprechenden, dem Abstoßenden, dem Verwerflichen zurückzuscheuen und ohne ausgleichende Motive heranzuziehen, nur der entgeistigten Natur das ästhetische Wertrecht zugestehend. Damit sind wir an der Kehrseite der platonischen Auffassung des Äesthetischen angelangt und haben den Kreislauf der spekulativen Gesichtspunkte in ihren eigentümlichen Fluoreszenzerscheinungen sich vollenden sehen.

Die neuere Zeit mit ihren mehr empirisch gerichteten Interessen hat sich vorwiegend den Versuchen zugewandt, die Ästhetik auf psychologische und biologische Gesichtspunkte zu begründen. Die psychologischen Theorien analysieren das ästhetische Verhalten und ermitteln seine Gesetzmäßigkeiten. Im Vordergrunde steht hierbei das Prinzip der „Einfühlung“ in den ästhetischen Inhalt, wobei wir ihn gefühlsmäßig mit- und nacherleben, sei es in bloß passivem Schauen oder in aktiver Anteilnahme an fremden Vorgängen und Inhalten. In enger Verbindung damit stehen andere, der Einfühlung unterzuordnende Gesichtspunkte. So wird als Inhalt des ästhetischen Genusses bald mehr die eigene Ruhe in der harmonischen Fülle der Erlebnisse, bald mehr die absichtliche und bewußte Illusion betont, durch welche wir uns in das fremde Objekt hineinversetzen, leblose Gegenstände als lebend

vorstellen und phantasiemäßig beseelen, um mit ihnen zu fühlen. Diese Illusionstheorie zieht für die pendelnde und oszillierende Gefühlserregung sogar die entsprechenden körperlichen Organempfindungen als mitwirkend heran. Es liegt bei alledem also ein Spielen mit den eigenen Gefühlen vor, was zuerst bekanntlich Schiller mit größerem Nachdruck ausgeführt hat.

Die Spieltheorie hat nun weiter zu rein biologischen Gesichtspunkten übergeführt und das geistige Spiel des ästhetischen Genusses mit dem Spiel der Kinder und der Tiere in enge Beziehung gesetzt, also mit dem einfachen Bedürfnis zur Betätigung vorhandener Kräfte. Im Zusammenhange hiermit ist Darwin zu erwähnen, der die Liebeswerbung als biologische Quelle ästhetischer Gefühle betont und auch darin Nachfolger gefunden hat.

In jüngster Zeit sind mit Recht auch die natürlichen Ausdrucksbewegungen herangezogen und als eine biologische Vorstufe der Kunst betont worden. Solche Ausdrucksbewegungen sind z. B. das Anschwellen des Kamms bei den Hähnen, das Sträuben der Haare und Federn bei andern Tieren, das Fletschen der Zähne, die Tänze und Gesänge der Vögel, denen beim Menschen das Lachen und Weinen, das Erröten, die Erscheinungen der Trauer, des Zorns usw. zur Seite treten. Alle Ausdrucksbewegungen haben das gemein, daß sie einen psychischen Vorgang körperlich „zeigen", ohne daß damit eine weitere Handlung verbunden ist. Auf die Ausdrucksbewegungen führt schließlich auch die menschliche Sprache zurück. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß in ihnen enge Beziehungen zur Kunst gelegen sind, daß die Kunst als eine vielseitige Kombination aller möglichen Ausdrucksbewegungen angesprochen werden kann mit dem Ziele, Gedanken, Gefühlen und Stimmungen einen irgendwie gearteten Ausdruck zu geben. Nur darf man sich nicht darüber hinwegtäuschen,

daß in alledem nicht das Wesen des Ästhetischen gelegen ist, sondern nur eine psychologische und biologische Erklärung für seinen organischen Zusammenhang mit einfacheren Äußerungen psychischer Vorgänge oder sogar rein körperlicher Reizreaktionen.

In dem knappen Rahmen dieses Vortrages will ich mit derartigen Ausführungen nicht noch weiter gehen, sondern aus ihnen und aus dem schwebenden Streit um ihre Berechtigung, ihre Tragweite und ihre Kombinationen nur das Ergebnis entnehmen, daß alle jene Gesichtspunkte und Theorien noch nicht das einheitliche und gemeinsame Element der ästhetischen Werte und Gefühle darstellen, sondern zusammengesetzten Charakters sind und deshalb nebeneinander bestehen können, ohne sich auszuschließen. Das elementare Wesen alles Ästhetischen aber ist es, worauf die wissenschaftliche Ästhetik abzielen muß, und dieses auch gegenwärtig noch stark umstrittene Wesen soll der eigentliche Gegenstand meiner heutigen Erörterungen sein.

3. Der Begriff des Schönen.

Den ästhetischen Werten liegt der gemeinsame Begriff des Schönen zugrunde, in seiner denkbar allgemeinsten Fassung, in welcher er alles ästhetisch Wertvolle umgreift. Was bedeutet dieser Begriff und wie kommen wir zu ihm? Der Begriff des Schönen ist gebunden an ein Subjekt, das einen Inhalt, sei er Naturinhalt oder geschichtlicher Inhalt oder bloßer Gedankeninhalt, im subjektiven Denken erfaßt, auf sich bezieht und das Verhältnis beurteilt, in dem er zu ihm steht. Dieser Begriff des Schönen ist also gebunden an den Eindruck, den ein solcher Inhalt auf das Subjekt macht, und an die Voraussetzung, daß dieses Subjekt jenen Eindruck wertet, also ihn gefühlsmäßig be-

arbeitet. Dann ist das Urteil der Schönheit eine besondere Art von Gefühl, und diese besondere Art können wir nur definieren mittels Unterscheidung von anderen Arten. Dabei ergibt sich dann, daß das Gefühl des Schönen nichts enthält, was sich auf Nutzen oder Schaden bezöge, und nichts, was Begehren oder Abwehr unmittelbar in sich schlösse, sondern die bloße Art, wie sich ein neu auftauchender Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungsinhalt zu dem bereits vorhandenen psychischen Inhaltsbestande verhält, wie er sich diesem einschmiegt, in welcher Weise er ihn etwa umgestaltet und mehrt. Geschieht dies in einer Weise, die den bestehenden Geistesinhalt, die eingewöhnten Anschauungen und besonders die bisherige Gefühlsweise und Gefühlsbetonung nicht stört, sondern mit ihr übereinstimmt, sie in gleichsinniger Weise fortbildet und erhebt, so erwächst für uns das Gefühl des Schönen, andernfalls das des Fremden und Unstimmigen, des Widersprechenden, des Häßlichen und Abstoßenden.

Gehen wir von den hochstehenden ästhetischen Gefühlen nach abwärts in die einfacheren, aber gleichartigen Gefühlsformen hinein, so werden wir auch die Frage beantworten lernen, wie etwa wir geschichtlich und phylogenetisch zu dieser Form des Fühlens und ihrem Ausbau bis zur absichtlichen Erzeugung durch die Hilfsmittel der Künste gekommen sind. So ist es schon ein tiefer Schritt nach abwärts, wenn wir die ästhetischen Gefühle auf den Begriff des bloßen Gefallens herabsetzen, zumal wenn wir dabei nicht an sprachliche, sondern nur an unmittelbar sinnliche Einwirkungen denken, vielleicht an die Schönheit der Perspektive, an die Formen- und Farbenschönheit von Pflanzen und Früchten, an bloße Farbenkontraste oder an die Auflösung musikalischer Klanggegensätze in adäquate Akkorde.

Mit dem Gefallen sind wir aber noch nicht am

Ende der absteigenden Stufenfolge. An das Gefallen reiht sich unmittelbar das Gefühl des bloß Angenehmen, mit welchem das ästhetische Gefühl voll und ganz in das sinnliche Gefühl übergeht. Zwischen alledem besteht keine trennende Grenze, der Übergang ist ein kontinuierlicher. Und wenn wir diese kontinuierliche Linie noch weiter nach abwärts verfolgen, so gelangen wir schließlich zum Erlöschen des geistigen Gefühls, zum rein körperlichen Vorgang und können damit an die Frage herantreten: welches sind die elementaren Wurzeln des Begriffs des Schönen? Die Antwort lautet: er führt in seiner Wurzel zurück auf die körperliche Wirkung adäquater Reize, d. h. solcher Reize, die der physiologischen Beschaffenheit des Organismus angemessen, seinem Lebensprozeß förderlich und dessen wesentlichste Bedingungen sind. Sie gehören zu seinem Bedarf und werden weiterhin zu Bedürfnissen, deren Befriedigung das Gefühl des Angenehmen in seinen ersten Keimen erstehen läßt als eine Teilerscheinung der vitalen Reaktionen. In gleicher Weise reagiert der vergeistigte Organismus des Menschen auf gewisse hochzusammengesetzte Sinnesreize, wie sie von Natur- und Kunstinhalten ausgehen, mit dem Gefühl des Schönen und seinen Modifikationen, — vorausgesetzt, daß diese Reize dem Geisteszustande ebenso adäquat sind, d. h. seiner Einstellung entsprechen und harmonisch in sie eingehen.

Doch bedarf dies noch einer ergänzenden Erläuterung, die sich darauf bezieht, daß solche Reize aufgesucht und in der Kunst sogar willkürlich erzeugt werden. Auch hierfür lassen die natürlichen Vorstufen sich ungezwungen auffinden, nur daß wir diese in den organischen Bewegungsvorgängen aufsuchen müssen. Schon in den niedersten Stufen des organischen Lebens sehen wir pflanzliche und tierische Organismen auf Lichtreize, Berührungsreize, chemische Reize usw.

Bewegungen ausführen, die nach den Reizquellen hin oder von ihnen fort gerichtet sind und die wir als tropistische, taklische, als Richtungsbewegungen bezeichnen. Die Reizquellen ziehen an oder stoßen ab, könnte man gleichfalls sagen. Die Ursache liegt in chemisch-physikalischen Bedingungen im Verein mit den Symmetrieverhältnissen des tierischen Körperbaues. Bei freilebenden Zellen und auch bei etwas höher stehenden tierischen Organismen hat sich für die Lichtreizbewegungen sogar die Bevorzugung bestimmter Farben experimentell feststellen lassen. Im Zusammenhange hiermit finden wir z. B. bei den Arbeiten mancher Gliedertiere und Vögel einen scheinbaren Kunst- und Schönheitssinn, der in Symmetrie der Arbeiten und in Farbenanordnungen sich ausspricht und weiterhin zutage tritt in den Tanzbewegungen bei der Liebeswerbung, in Brunstrufen und Gesangsleistungen. Solche elementaren und instinktiven Anlagen erfahren mit dem aufsteigenden Bewußtsein eine mächtige Entwickelung, die schließlich bis zu reinem, von Nutzwerten unabhängigen Kunsttriebe und beim Kulturmenschen zu vollwertigem Kunstsinn führt.

Gerade diese biologischen Vorstufen der ästhetischen Gefühle einerseits und des Kunstsinns andererseits eröffnen uns auch die Antwort auf eine weitere Frage: was bedingt den Wert des Schönen für das Subjekt? Daß solche natürlichen Funktionen wie z. B. die elementaren Richtungsbewegungen und die instinktiven Handlungen den Organismen meistens Nutzen bringen, ist jedenfalls nicht deren Ursache, sondern vielmehr eine bloße Konsequenz, die dann in der natürlichen Auslese und ähnlichen phylogenetischen Entwickelungsvorgängen zur Festigung und weiteren Steigerung solcher organischen Anlagen führt. In richtiger Einstellung unserer Begriffe werden wir also sagen müssen: es liegt hier eine natürliche Einstellung der

Organismen vor, die deren Wesen kennzeichnet und die weitere Entwickelung beherrscht, sowohl im individuellen als im phylogenetischen Sinne. Die Reflexbewegungen und Instinkthandlungen der höheren Tiere sind entwickelungsgeschichtliche Fortsetzungen der niedersten und ursprünglichsten Bewegungsformen. Ihnen allen ist es gemeinsam, daß sie eben zum Wesen des Lebens gehören, welches in der Reaktion auf Reize besteht. Es ist ein allgemeines biologisches Gesetz, daß jedes Glied des Lebens der Funktion bedarf um zu leben, und daß nur durch die Funktion das Leben erhalten, gefördert und gesteigert wird. Wo die noterzwungene Arbeit fehlt, tritt das Spiel an ihre Stelle. Schließlich würde in der naturwissenschaftlichen Anschauungsform alles das auch auf den Menschen und insbesondere auf dessen Kunstsinn anwendbar sein. Setzen wir dieses Ergebnis in die psychische Auffassungsweise um, so heißt das: es liegt im Wesen des Menschen, von gewissen Objekten angezogen oder abgestoßen zu werden und in der Betätigung dieses Teiles seines Wesens, den wir Gefühlsleben nennen, Befriedigung und Förderung zu finden. Das ist der natürliche Wert des Schönen für das Subjekt, das in dem Wogen der Gefühle einen reinen, von jedem Nutzen absehenden Lebenswert begreift. Nun erst greift der höhere Geisteszustand des Menschen ein, insofern er Lebenszwecke setzt und verwirklicht. Nicht mehr ist es jetzt die unbewußte Natur, sondern das bewußte Denken, welches die individuelle und die geschichtliche Entwickelung in die Hand nimmt. Der Lebenswert der Befriedigung und der Betätigung wird zum ästhetischen Gefühlswert, welcher aufgesucht und gepflegt wird, und das Ergebnis ist die Kunst, der Kunstgenuß und die Erzeugung von Kunstwerken. Der Zweck, der sich nun auch mit einer gereifteren und weiter blickenden Erkenntnis verbindet, führt jetzt sogar noch

höher hinauf und baut die Kunst in idealem Denken zum Erziehungsmittel für das Gefühlsleben, zu seiner Erweiterung und Vertiefung, und im praktischem Denken zur angewandten Kunst aus. In letzterer kann das Gefühlsleben realistische Formen annehmen und den materialen Lebensbedingungen nachgehen oder die idealistische Form beibehalten und ethische Interessen verfolgen oder auch die beiderlei Formen verschmelzen.

Waren es bisher hauptsächlich die ästhetischen Gefühle, denen die Erörterung gegolten hat, so fordern nun auch die ästhetischen Werte in ihrer Objektivität die Erörterung heraus. Es ist das selbstverständlich nur ein anderer Gesichtspunkt, der die Frage zu beantworten hat: was bedingt den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes? Von grundlegender Bedeutung ist hier die Frage nach den allgemeinsten Bedingungen eines ästhetischen Wertes überhaupt, und diese Frage führt zurück auf das allgemeinste Wesen unseres Gefühlslebens. Dieses Wesen aber ist die Einheit unseres Ichs, über welcher das Gefühlsleben wacht, indem es die Erlebnisinhalte unserem Ich einverleibt und Reaktionen hervorruft, die dessen Einheit wahren.

Fragen wir also nach jenen allgemeinsten Bedingungen, ohne welche ein ästhetischer Wert schlechterdings nicht denkbar ist, ohne welche er aufhört ästhetischer Wert zu sein, sehen wir uns den Inhalt der Kunst daraufhin an und versuchen wir aus ihm die Erkenntnis jener Bedingungen zu gewinnen, so gelangen wir zu der von Alters her in der Ästhetik betonten und auch auf den verschiedensten Standpunkten festgehaltenen Einsicht, daß jeder ästhetische Wert die Einheitlichkeit seines Inhaltes im Sinne der Einheitlichkeit seiner Wirkung auf das betrachtende Subjekt zur Voraussetzung hat, wenn er nicht von vornherein unsere Gefühlseinheit stören und auf Ablehnung stoßen soll.

Das mag eine formale Forderung sein, wie schließlich jede Allgemeinheit; aber eine grundsätzliche Trennung der Form vom Gehalt ist ja gar nicht möglich, weil jeder allgemeinere Begriff dem engeren gegenüber ein formaler wird und umgekehrt jeder engere Begriff in der Analyse einen inhaltlichen Wert bedeutet. Form und Inhalt sind relative Begriffe, und der Gegensatz zwischen Formästhetik und Gehaltsästhetik ist eine bloße Stufenfolge in der Auffassungsweise. Dieser scheinbare Gegensatz löst sich vollkommen auf in der Frage, ob wir bei der Würdigung eines Kunstwerks den Gesichtspunkt des Ganzen oder den seiner Teile zugrunde legen sollen. Lediglich ein Gesichtspunktsunterschied liegt hier vor. Darüber hinaus aber ist hervorzuheben, daß Ganzes und Teil ein untrennbares Begriffspaar ist, das sich gegenseitig erfordert und bedingt, daß ein Ganzes nur zu denken ist im Hinblick auf seine Teile und diese letzteren nur als Bestandteile eines sie umfassenden Ganzen. Hiernach machen auch jene Gesichtspunkte und jene Auffassungsweisen, die in dem Streit zwischen Formästhetik und Gehaltsästhetik zu Tage treten, erst in ihrer gemeinsamen Verwendung ein vollständiges und vollgiltiges Urteil aus und sind gar nicht von einander zu trennen, sondern gehen ständig ineinander über und ineinander auf. Die vollkommene Angemessenheit der Form an den Inhalt wird dadurch zur notwendigen Bedingung für die ästhetische Wirkung, ohne daß damit der Inhalt an eigener Bedeutung verliert.

Die hier aufgestellte Forderung der Einheitlichkeit, die ich in Beziehung auf den ästhetischen Wert eines Kunstwerks noch näher zu beleuchten haben werde, entspricht dem allgemeinsten Wesen unseres Geisteslebens, dessen Grundzug sein eigener einheitlicher Zusammenhang ist, der weder innere Widersprüche seines Inhalts noch auch zusammenhangslose Bruchstücke ver-

trägt. In der Erkenntnis wie im Gefühlsleben und dem praktischen Handeln macht sich dieser Grundzug geltend, seinen Schwerpunkt erlangt er aber im Gefühl, welches auf jeden Verstoß gegen dieses Prinzip mit Unlust reagiert. Die geschlossene Einheit unseres Ichs, die dessen Lebensfrage ist, die nichts mehr und nichts weniger als seine Existenzfähigkeit bedeutet, sie ist es, welche jene Forderung stellt und jede Verletzung des Einheitsprinzips wie eine körperliche Wunde empfindet.

Die inhaltliche Grundlage der Einheit ist allerdings die Mannigfaltigkeit, und als solche stellt auch sie ihre Bedingungen. Je größer die Mannigfaltigkeit, um so reicher ist der Inhalt, um so mehr nimmt er das Gefühl in Anspruch, das durch Kontraste am stärksten geweckt wird. Aber alles dies darf nur so weit gehen, daß es die Vereinheitlichung, die gefühlsmäßige Verschmelzung der gewonnenen Eindrücke, nicht stört und nicht über ein gewisses Maß hinaus erschwert. Schon die räumlich-zeitlichen Formverhältnisse eines Kunstwerks kommen dabei in Betracht, die ebenmäßige Gliederung seines Inhalts. Wie feinfühlig unser ästhetisches Gefühl in dieser Hinsicht ist, läßt sich leicht schon an der äußeren Gesamtform eines Gemäldes zeigen. Eine quadratische oder runde Form befriedigt uns nicht, weil ihr die Mannigfaltigkeit fehlt; noch weniger aber eine ausschreitende Differenz, die uns unweigerlich abstößt, falls sie nicht etwa durch übergeordnete Formverhältnisse beherrscht wird; was unser Gefühl verlangt, ist neben der Symmetrie das Ebenmaß des goldenen Schnitts. Das Beispiel ist roh, aber es zeigt um so schroffer die Feinfühligkeit. Das Verhältnis der räumlichen Größe oder der zeitlichen Dauer zu dem Umfang der inhaltlichen Idee ist die hier sich anreihende weitere Bedingung für die ästhetische Wirkung. Ein Mißverhältnis hierin beleidigt in gleicher Weise das Gefühl, läßt unbefriedigt oder langweilt.

Eine Formfrage, die zum Inhalt überleitet, ist die

innere Gliederung eines Kunstwerks. Bei aller Mannigfaltigkeit des Inhalts, bei allem Wechsel seiner Bestandteile, bei allem Gegensatz der Konstraste verlangen wir doch, daß der Zusammenhang alles dessen durchsichtig bleibe, daß das Gefühl der Einheit wachgerufen werde und die Verbindungsbrücken, auf denen wir zur subjektiven Vereinheitlichung des Inhalts gelangen, erkennbar seien oder gewiesen werden. Wir nehmen mancherlei formale Mittel zu Hilfe, um die Gliederung hervortreten zu lassen, und die Strenge, mit der wir sie durchführen, das Gefallen, mit welchem wir sie begleiten, zeugen für deren ästhetischen Wert. Hierher gehört z. B. der musikalische Rhythmus, dieses hervorstechendste elementare Hilfsmittel der Gliederung, und sein Ausbau zur Hervorhebung von Gleichartigkeiten, Kontrasten und Übergängen. In der Dichtkunst entspricht ihm das Versmaß und die Strophe neinteilung, und wir sind aus Gründen der Einheit zwischen Form und Inhalt außerordentlich empfindlich gegen Unstimmigkeiten zwischen Gedankenführung und Vers- oder gar Strophenführung. Die Dichtkunst bedient sich indes noch eines anderen Hilfsmittels für die engere Schürzung des Zusammenhangs. Dieses Hilfsmittel ist der Reim. Mag ihm auch — gleich dem Rhythmus — eine gewisse sinnliche Wirkung zukommen, sein höherer ästhetischer Wert liegt in der vereinheitlichenden Beziehung der einzelnen Verse aufeinander. Das alles ist lediglich zu verstehen unter dem Gesichtspunkt der Einheit als eines Grundzuges unseres Wesens, welcher deshalb auch zu einem Grundzuge unserer ästhetischen Gefühle wird.

Wesentlicher noch als diese Formverhältnisse sind natürlich die Bedingungen der Einheit im idealen Inhalt des Kunstwerks. Bei landschaftlichen Darstellungen z. B. verlangen wir inhaltliche Übereinstimmung zwischen der motivierenden Idee, dem gewählten Natur-

inhalt, der Aufnahme zufälliger Gegenstände in ihn und der Tönung des Ganzen durch die veränderlichen Charaktere der Jahreszeiten und der Tagesperioden. Bei Darstellung lebender Typen (Tiere, Menschen, Götter) tritt an dessen Stelle die Übereinstimmung der in ihnen sich verkörpernden Idee mit der Körperhaltung und der Betonung der Körperformen hinsichtlich ihrer natürlichen Ausstattung beziehungsweise hinsichtlich Entblößung oder Umkleidung. Im Drama wird die Einheit beherrscht durch den leitenden Faden, der nicht abreißen, nicht zerfasern, nicht in Nebenwege oder Abwege sich verlieren darf, durch die Motivierung unter einheitlichem Gesichtspunkt, durch die enge Schürzung der Interessen, die sich nicht zerspalten dürfen, durch die vorwiegende Behandlung der Tatsachen, die dem dramatischen Charakter gemäß für sich selber sprechen und nicht mit subjektiven Motivierungen verbrämt werden sollen. Demgegenüber sind Widersprüche oder schiefe Beziehungen in der Durchführung von Gedankenketten, ungleichmäßige oder dem Zusammenhang nicht angemessene Gefühlsbetonung, Untiefen im dramatischen Ausgleich, äußerer Tand in der bildenden Kunst, Mißverhältnisse zwischen musikalischem Motiv und instrumentierender Betonung nur einige Beispiele für Kunstfehler, welche die innere Einheit stören und dadurch den ästhetischen Wert beeinträchtigen. Diese Andeutungen mögen genügen, um jedenfalls das zu erweisen, daß bis in unscheinbarste Einzelheiten hinein die innere Einheit eines Kunstwerks — die Beziehung aller seiner Teile auf das Ganze, ihre durchgängige und notwendige Wechselwirkung aufeinander und die Beherrschung aller Teile durch das Ganze in bezug auf Form und Inhalt — der beherrschende Gesichtspunkt ist, der über den ästhetischen Wert entscheidet.

Aber damit nicht genug. Es fehlt uns noch ein anderer und bei weitem der entscheidendste

Gesichtspunkt für die ästhetische Wirkung, der um so mehr hervortritt, je mehr die Kunst in die Höhen unseres Geisteslebens vordringt. Die inhaltsreichsten und verwickeltsten ästhetischen Gefühle erzeugt die Kunst im Tragischen. Hier führt sie uns die Konflikte, die Widersprüche, die Unstimmigkeiten im persönlichen oder im Volksleben oder im Völkerleben vor Augen und bringt unsere Gefühle dadurch in höchsten Aufruhr und in Widerstreit gegeneinander, um diesen ganzen Widerstreit und Aufruhr schließlich aufzulösen in einer Art und Weise, die unserem gewohnten, uns beherrschenden Gefühlsleben und insbesondere unseren, im Gefühlsleben wurzelnden sittlichen Grundsätzen entspricht, sie aus dem tragischen Konflikt unangetastet und unbeeinträchtigt hervorgehen läßt, wenn möglich sie festigt und durch neue Gesichtspunkte ergänzt und steigert. Der Regel nach vollzieht das Kunstwerk im Interesse der Nachwirkung die Lösung nicht selbst, sondern bahnt sie nur an und überläßt die volle Lösung unserem eigenen gefühlsmäßigen Denken, indem sie durch das erweckte Interesse und den nicht ausgetragenen Konflikt uns in der Nachwirkung dazu verpflichtet. Vielleicht auch will das Drama unser gewohntes Gefühlsleben als unzureichend erweisen und auf diese Weise zu seiner Erhöhung beitragen. Jedenfalls ist die Tragik immer nur Mittel zum Zweck. Nicht in ihr liegt der Kunstwert, sondern in der Art ihrer Auflösung. Und gerade diese Auflösung muß derart erfolgen, daß sie widerspruchslos in unser Gefühlsleben eingeht und Übereinstimmung erzeugt, daß sie dessen eigene innere Übereinstimmung, also seinen einheitlichen Zusammenhang nicht zerreißt, sondern festigt und erhöht. Das ist die ästhetische Bedingung für den Wert der Tragödie wie auch für alle anderen Erzeugnisse der Kunst.

Es ist zuzugeben, daß die vielumstrittene Wirkung des Tragischen auch anders zu deuten versucht worden

ist, aber die allgemein für alle Fälle zutreffende Deutung ist nur die vorstehende; ihr gegenüber sind andersartige Wirkungsweisen nur Nebenwirkungen. Dafür spricht besonders die Darstellung des sittlich Verwerflichen im Drama, für welche Shakespeare's Richard III. das Vorbild ist. Die ästhetische Rechtfertigung eines derartigen Kunstinhalts ist nur auf dem dargelegten Wege möglich; der Untergang des Schlechten ist hier die gefühlsmäßige Auflösung, und er wirkt befriedigend, trotzdem auch er als Vernichtung ein negatives Vorzeichen hat, weil er die Negation des sittlich Negativen bedeutet und dadurch unserem sittlichen Gefühl gerecht wird. Dasselbe trifft für die Darstellung des Abschreckenden oder gar des Häßlichen in der bildenden Kunst zu, wenn diese sich seiner bedient, um im Kontrast oder auch nahezu ohne solchen zu wirken; hier wird das Gefühl des Häßlichen aufgehoben und übertroffen durch einen höheren Gefühlswert, durch den der realistischen Wahrheit oder durch den der Zweckmäßigkeit oder der Unterordnung äußerlicher Merkmale unter geistige Vorzüge z. B. beim Porträt. Kennzeichnend hierfür ist auch die ästhetische Wirkung des Erhabenen; die erdrückende Übermacht des Erhabenen würde an und für sich unser Gefühlsleben nur beeinträchtigen; seine ästhetische Wirkung hingegen beruht darauf, daß wir uns bei derartigen Darstellungen aus dem Naturinhalt als ein Teil desselben, beim geistig Erhabenen als gleichartige Wesen fühlen oder auch durch Einfühlen in eine überlegene Größe an ihr gefühlsmäßigen Anteil gewinnen. In allen diesen Fällen ist der Gegenstand des Kunstwerks nur Mittel zum Zweck, nur die vorbereitende Erregung, Beunruhigung, Aufwühlung des Gefühlslebens, um durch die Auflösung des Widerstreits oder durch die Anbahnung dieser Auflösung die ästhetische Idee um so entschiedener und nachhaltiger zur Wirkung zu bringen. Diese ästhetische Idee aber muß

durchaus in Übereinstimmung stehen mit der Grundrichtung und der Dauereinstellung unseres eigenen Gefühlslebens und widerspruchslos in dieses eingehen können, seinen inneren Zusammenhang bestätigen und stärken.

Welche maßgebende Rolle die Rücksicht auf das Gefühlsleben des anschauenden Subjekts im Kunstwerk spielt, geht weiterhin aus der künstlerischen Bedingung der Mannigfaltigkeit des Inhalts, der Abwechselung, der Kontraste hervor. Es ist die Rücksicht auf die Ermüdbarkeit der Gefühlsvorgänge, auf deren Abstumpfung bei übermäßiger Inanspruchnahme oder einförmigem Anschlagen stets gleichartiger Gefühlstöne. Schrille, unvorbereitete, der allmählichen Steigerung entbehrende Effekte tun dem ästhetischen Wert Eintrag, weil sie den ruhigen, sammelnden und inhaltsreichen Ablauf der Gefühlskombinationen stören, ihn abbrechen und veroberflächlichen. Alles das beleuchtet die ästhetische Bedeutung der Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem es aufnehmenden Subjekt, die Abhängigkeit der ästhetischen Wirkung von der Gefühlslage des letzteren und des ihm übergeordneten Zeitgeistes, mit einem Wort die Relativität des ästhetischen Wertes. Zum schroffen, aber charakteristischen Ausdruck hat diese psychologische Tatsache Lipps gebracht, wenn er dasjenige schön nennt, in welches wir uns positiv ästhetisch einzufühlen vermögen, häßlich den Gegenstand der negativen ästhetischen Einfühlung.

Hiermit haben wir den abschließenden Gesichtspunkt gewonnen, der noch jenseits der inneren Einheit eines Kunstwerks schwebt, der eine Einheit umfassenderen Grades und höheren Ranges bedeutet. Es ist die Übereinstimmung der Idee und des gesamten Inhalts eines Kunstwerks mit unserem eigenen Gefühlsleben. Dieser Ge-

sichtspunkt führt aber noch höher hinauf, nämlich zu dem menschlichen Gefühlsleben überhaupt. Nicht unser individuelles Gefühlsleben ist maßgebend für den ästhetischen Wert, sondern das Gefühlsleben auf der höchsten Stufe seiner Entwickelung, das Gefühlsleben als objektives System, wie es sich darstellt in dem Schatze unserer Kunstwerke, soweit sie allgemeine Anerkennung gefunden haben. Aus den Kunstwerken selbst ermitteln wir durch ihre Analyse die Gesetze, die den Kunstwert bedingen. Aber der Inhalt dieser Gesetze, mag er auch durchaus objektiv lauten, begründet sich dennoch ausschließlich auf dem Verhältnis zwischen Kunstwerk und Gefühlsleben. Jedes Kunstwerk ist in Ansehung seines künstlerischen Gehalts ein Erzeugnis des Gefühlslebens und ist in seiner Wirkung einzig und allein abhängig von der Art, wie das Gefühlsleben darauf reagiert. Ohne diese Beziehung auf das Gefühlsleben hat ein Kunstwerk überhaupt keinen Kunstwert, ist es weder schön noch häßlich, ohne ihn ist es ein mechanisches Gebilde, das den wertvollsten Zwecken dienen mag, aber nicht dem Zweck, dem die Kunst als reine Kunst um ihrer selbst willen gilt. Diese Kunst ist eine Arbeit von Gefühlsleben zu Gefühlsleben und ein Mittler zwischen beiden. In der Kunst haben die Jahrtausende der Menschheitsgeschichte und ihre geistigen Führer an der Entwickelung und Erziehung unseres Gefühlslebens gearbeitet und ihre Arbeit niedergelegt in Erzeugnissen, welche die Jahrtausende überdauern. Und selbst wenn diese Erzeugnisse der zerstörenden Zeit verfallen, auch dann haben sie vorher fortzeugend gewirkt und noch Vollkommeneres geboren, indem sie das ästhetische Urteil „schön“ in seinem Inhalt objektiv festgestellt und erzogen, indem sie das ästhetische Gefühlsleben der menschlichen Gemeinschaft zu immer größerer Entfaltung geführt, indem sie eine ästhetische Kultur zur Entwickelung gebracht haben.

4. Idealistische und realistische Kunst.

Die unablösbare Beziehung der Kunst zum Gefühlsleben drückt der Kunst von vornherein und grundsätzlich einen idealistischen Charakter auf. Es sind gewissermaßen die Ideen des Gefühlslebens, die in der Kunst zur objektiven Darstellung gelangen. Können wir doch unsere Gefühle, die eine Subjektivität höchster Potenz, die den Kern unseres Ichs repräsentieren, schon in Begriff und Sprache nur sehr unvollkommen darstellen. Wir wenden uns mit ihnen deshalb an die Kunst und an deren reichhaltigere Mittel, durch die wir gleichsam in Umschreibungen von großem Umfange zum Ausdrucke dessen gelangen, was in unserem Gefühle vor sich geht. Zu solchen Umschreibungen verwenden wir Ideen und sinnliche Vorstellungen, legen diese in sprachlichen, musikalischen, malerischen, architektonischen usw. Symbolen nieder und erwarten von ihnen, daß sie in dem das Kunstwerk aufnehmenden Geiste die gleichgearteten Gefühle erwecken, die den Künstler bei seiner Erzeugung beherrscht haben. Die Art und Weise, in der dies geschieht, bildet ja den bevorzugten Gegenstand der ästhetischen Literatur der jüngsten Zeit mit ihrer psychologischen Grundrichtung.

Die den Gefühlsaustausch vermittelnden Ideen und Vorstellungen können völlig freien Ursprungs sein wie z. B. in der Musik, oder sie können ihren Ursprung in bestimmten Objekten wie Naturinhalten und geschichtlichen Vorgängen haben, oder sie können bedingt und gerichtet sein durch den Zweck eines Gebrauchsgegenstandes wie z. B. in der Architektonik. Die ästhetische Gefühlswirkung in ihrer Intensität und Extensität bleibt bei alledem abhängig von dem Inhalt und dem Umfang der sie erzeugenden und durchführenden Idee sowie von der Art, in der diese dem Schauenden durchsichtig und eindringlich gemacht wird, und von der Harmonie und

Nachhaltigkeit, mit der die Idee das Gefühlsleben anregt, aufrichtet, meistert und zu wachsender Vervollkommung erzieht. Immer aber handelt es sich unter diesem idealistischen Gesichtspunkt um den Gefühlswert der das Kunstwerk beherrschenden Idee. Und die Wirkung der die Idee verkörpernden Kunst geht so weit, daß sie in ihrer Kulturarbeit die Menschheit durch die Steigerung des Gefühlslebens zu ästhetischem Verhalten auch solchen Gegenständen und Vorgängen gegenüber heranreifen läßt, die an und für sich nur objektive Realitäten sind. Die Ästhetik in der Naturbetrachtung und in der angewandten Kunst sind die ausgesprochensten Typen jenes idealistischen Entwickelungsvorgangs.

Diesem Idealismus steht im Streit der Meinungen, wie ich bereits in den einleitenden Bemerkungen erwähnt habe, ein ästhetischer Realismus gegenüber, der als seinen Grundzug den engsten Anschluß an die Wirklichkeit der Natur und des Lebens betont. Welche Bewandtnis hat es nun mit diesem Realismus hinsichtlich seines ästhetischen Werts? In seinen gemäßigten Formen widerspricht er dem Idealismus in keiner Weise, sondern bringt den durchaus richtigen Grundsatz zum Ausdruck, daß es unserem Gefühlsleben widerspricht, auch wenn es seinen höchsten Leistungen gilt, völlig losgelöst und herausgerissen zu werden aus dem Zusammenhange mit jener Wirklichkeit des Lebens, in der es seinen Ursprung hat und seinen festen Halt findet. Auch der Idealismus kann einseitig werden, und solche Einseitigkeit bedeutet Verarmung und Verödung. Ja, er kann geradezu entarten, wenn er das Gefühlsleben in Stücke reißt durch Entfremdung von der Wirklichkeit und durch ihre Mißachtung. Er teilt dann das Geschick der metaphysischen und der religiösen Ausschreitungen, die in der Mißachtung des weltlichen Lebens gipfeln. Demgegenüber ist der ästhetische Realismus ein bewährtes Kampf- und Korrekturmittel gegen idealistische

Übertreibungen, insofern er betont, daß die ästhetische Idee sich nicht von der Wirklichkeit loslösen kann, ohne unwahr zu werden und damit ihren ästhetischen Wert zu verlieren, mit andern Worten ohne ihre Wirkung auf das Gefühlsleben einzubüßen. Das wäre ja eine Verflüchtigung der ästhetischen Idee, die ihren Untergang bedeuten würde.

Schon mit der historischen Vergangenheit, die durch Vermittelung der Geschichtswissenschaft ein Teil unseres Geistesinhalts geworden ist, läßt sich das ästhetische Gefühl nicht entzweien, sondern weist historische Mängel und Entstellungen auch in den Erzeugnissen der Kunst zurück; es wird durch solche in der Einheit seines geistigen Besitzstandes gestört. Ebenso wird es auch gestört durch alle anderen Übertreibungen oder Unwahrheiten gegenüber der realen Wirklichkeit. Darstellungen aus dem Volksleben, welche diesem nicht entsprechen, oder Darstellungen aus dem individuellen Leben, die sich als Übertreibungen kennzeichnen, erregen unseren Widerspruch auch im gefühlsmäßigen Kunstgenuß. In noch höherem Maße gilt dies für Naturdarstellungen. In allen diesen Fällen kann die realistische Kunst sogar einen ästhetischen Eigenwert, nämlich den Gefühlswert der Wahrheit, für sich in Anspruch nehmen. Die Beleuchtung geschichtlicher Vorgänge sowohl wie die Darstellung von Naturinhalten, wenn sie wahr sind und unseren Gefühlen Anhaltspunkte bieten, sich in solche Inhalte zu vertiefen, wirken allein schon aus diesem Grunde auf unser Gefühlsleben in anregendem und erweiterndem Sinne ein und dies besonders dadurch, daß sie das Wesentliche hervorzuheben und eigenartig zu betonen imstande sind. Es liegt in ihnen nicht bloß Wiedergabe und nicht bloß Nachahmung, sondern Auswahl, die auf den Gefühlswert aufmerksam macht. So haben sie bei aller Realität ästhetischen Wert. Nur müssen die Grenzen beachtet werden. Es dürfen uns nicht

realistische oder naturalistische Dinge vor Augen geführt werden, die unseren idealistischen Gefühlsbestand verletzen, sie dürfen dies wenigstens nicht ohne einen versöhnenden, die Einheit unseres Gefühlslebens wiederherstellenden Ausgleich. Dazu kommt weiterhin, daß der einseitige ästhetische Realismus die Realität der geistigen Werte vergißt, daß er ihren objektiven Seinswert nicht erkennt und sie als bloße subjektive Hirngespinste abtun zu können vermeint, denen keinerlei Rechnung getragen zu werden braucht. Hier sind wir angelangt bei dem Gegenstück der idealistischen, nämlich bei der realistischen Vereinseitigung, Verödung und Entartung. Sie erreicht ihren tiefsten Stand im ästhetischen Naturalismus, der die Wirklichkeit in schroffster Form behandelt und jede Idealisierung grundsätzlich als kunstwidrige Fälschung brandmarkt. Das ist es, wogegen der Idealismus sich mit gutem Recht verwahrt.

Erwägt man alles dies, so löst der ganze Streit zwischen ästhetischem Idealismus und Realismus sich in ein Mißverständnis von Einseitigkeiten auf. Beide Prinzipien sind berechtigt, sobald sie sich gegenseitig anerkennen und ergänzen, anderenfalls laufen beide Gefahr, sich in unfruchtbare Wüsten zu verirren, in denen auch unser Gefühlsleben keine Nahrung findet. Denn das Gefühlsleben versagt, wenn ihm der einheitliche Zusammenhang gestört wird. Der einseitige Realismus erzeugt eine gefühlslose, der einseitige Idealismus eine weltfremde Kunst; in beiden Fällen aber geht der Kunstwert in bloße Technik über, welcher die Wirkung auf das Gefühlsleben gänzlich mangelt, — wofern nicht die Technik als solche, die Darstellungsweise, einige dürftige Gefühlstöne erregt.

Zu Unrecht übrigens meint der ästhetische Idealismus, in der Kunst die Wirklichkeit mit der Idee zu versöhnen. Denn es ist schwer einzusehen, woher ein Zwist zwischen Idee und Wirklichkeit seinen Ursprung

nehmen sollte. Für das wissenschaftliche Denken wenigstens besteht ein solcher Zwist nicht. Die Wirklichkeit ist nichts als Tatsache, und die Idee hat in ihr ihre Wurzeln, auch wenn sie sich zum hochragenden Baume auswächst. Nicht eine Versöhnung tut not, sondern bloß die Erhaltung der Einheit zwischen beiden, die nur durch ein Mißverständnis zerrissen werden kann, durch ein Mißverständnis, das in dem dogmatischen Schnitt zwischen Seele und Körper, zwischen Geist und Stoff seinen Ursprung hat. Diesen Schnitt zu heilen, ist nicht Sache der Kunst, sondern Aufgabe der Erkenntnis, die damit zugleich auch das Gefühlsleben und die aus ihm hervorwachsende und es ihrerseits wieder befruchtende und entwickelnde Kunst in gesunden Bahnen erhält. Diese Bahnen aber tragen den Wegweiser: Einheit von Wirklichkeit und Idee.

Im Zusammenhange hiermit ist auch die Bergson'sche Intuition noch erwähnenswert, mittels derer Bergson die Wirklichkeit unmittelbarer als durch Begriffe und dann in ihrem wahrsten, unaufhörlich schöpferischen Wesen zu erfassen glaubt, sich in sie einfühlend und sie miterlebend. Genau dasselbe hat schon vor Bergson die spekulative Ästhetik, insbesondere Schelling und Schopenhauer, von der Kunst gesagt, und auch andere Auffassungen der Gegenwart sagen, die Kunst enthülle die in der Wirklichkeit waltenden Ideen und gebe unmittelbar — nicht auf dem Umwege zergliedernden und abstrahierenden Denkens — den ästhetischen Wert wieder, der schon in der objektiven Wirklichkeit selber enthalten sei. Das alles sind Irrtümer, die der Berichtigung bedürfen. Was Bergson unter Intuition und intuitiver Erkenntnis versteht und was jene ästhetischen Anschauungen unter den Aufgaben und Leistungen der Kunst verstehen, das ist lediglich die gefühlsmäßige Umdeutung der Wirklichkeit, sei es der realen oder der idealen. Wir verfolgen das Wirk-

lichkeitsgeschehen mit unseren Gefühlen, projizieren unser eigenes Gefühlsleben in die Wirklichkeit hinein und objektivieren es in ihr und in ihren Gegenständen. Die vermeintliche Intuition und ebenso die Kunst nimmt es nun einfach aus der so umgedeuteten Wirklichkeit wieder heraus und hat bei alledem nichts gewonnen als unsere eigenen Gefühle.

Das Kunstwerk gibt also keinerlei Wirklichkeit wieder, sondern den Niederschlag der von ihr in uns geweckten Gefühlsvorgänge und diesen Niederschlag in Formen, die der Wirklichkeit entlehnt sind. Schon in der Wahl der Formen und noch mehr in der Art ihres Ausbaus oder Umbaus liegt die künstlerische Wirkung der Gefühlsidee, welche der realen Wirklichkeit gegenüber fallen läßt, was ihr nicht von Gefühlswert erscheint, hinzufügt, was ihr zu fehlen scheint, und umbaut, was in der Wirklichkeit dem Gefühl nicht entspricht. Darüber hinaus erzeugt sie auch gänzlich frei, was sie in der Wirklichkeit nicht vorfindet, um dem Gefühl zum Ausdruck zu helfen, und findet auch damit Anerkennung, wofern sie nicht die Wirklichkeit gefühlswidrig entstellt oder mißbraucht oder gänzlich außer Augen läßt. So bleibt bei allen Zugeständnissen an den Realismus der übergeordnete Wert in der Kunst ein idealistischer, und wir können zusammenfassend und abschließend ihr Wesen dahin feststellen, daß die Kunst eine sinnlich-objektive Darstellung unseres Gefühlslebens ist.

5. Kants Ästhetik.

In dem kurzen Überblick, den ich Ihnen hiermit geben konnte, habe ich die Ästhetik als eine Angelegenheit unseres Gefühlslebens behandelt und das Gefühlsleben in seinen Beziehungen zu dem Tatbestande unserer Kunsterzeugnisse untersucht. Ich habe auch die herr-

schenden Streitfragen und deren geschichtliche Beziehungen berührt, dabei aber eines Namens kaum Erwähnung getan, der unserer heutigen Vereinigung ihr Gepräge gibt: Kant. Ich habe es deshalb nicht getan, um hier am Schluß mit um so größerer Bestimmtheit und Begründung es auszusprechen zu können, daß die erlangten Ergebnisse in voller Übereinstimmung stehen mit dem, was Kant in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft niedergelegt hat.

Sehen wir völlig ab von seinen Ausgangspunkten, von den Wegen, die er eingeschlagen, und vor allem von den Begriffen und Definitionen, die er dabei verwendet hat, fassen wir vielmehr die Ergebnisse, zu denen er gelangt ist, in einfachster Form und Redewendung zusammen, so dürfen wir Kants Lehre etwa folgendermaßen skizzieren: hervorgerufen wird im Subjekt der Eindruck der Schönheit dadurch, daß die formale Zweckmäßigkeit in der Verknüpfung der Teile des Objekts, ohne begrifflich gedacht und verstanden zu werden, ein angemessenes harmonisches Spiel der Seelenkräfte, eine gefühlte Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand bewirkt; wegen des interesselosen d. h. von keiner sinnlichen Begier getrübten Wohlgefallens an dieser inneren subjektiven Harmonie erteilen wir dann dem äußeren Objekt das Prädikat „schön"; Kunst ist die Hervorbringung solcher Objekte. Otto Liebmann,[1]) dem ich die voraufgegangenen Worte entnommen habe, bezeichnet Kant mit Recht als psychologischen Ästhetiker. Noch vollständiger vielleicht würde er zu kennzeichnen sein als psychologischer Ästhetiker in kritischem Gewande. Nicht durch das, was sie sind, erlangen nach seiner klaren Meinung Objekte einen ästhetischen Wert, sondern lediglich durch die Art, wie sie auf uns wirken, wie sie von uns nachempfunden werden, durch

1) Analysis der Wirklichkeit. 1876. S. 540.

die Art, in der sie unser Gefühlsleben wachrufen und aufrühren.

Die Ästhetik mit dem Gefühlsleben in Beziehung zu setzen, ist zwar schon vor Kant versucht worden und führt andeutungsweise auf Mendelssohn zurück, jedoch ist erst Kant es gewesen, der in breiter Ausführung diesem Gedanken Nachdruck gegeben und in der deutschen Philosophie ihn zur Geltung gebracht hat. Jedenfalls war jene Tat von grundlegender Bedeutung. In diesem Vortrage habe ich ihr einen erläuternden Ausbau zu geben versucht und zugleich jene Auffassungsweise bis in die biologischen Bedingungen hinein verfolgt, um sie auch von dieser Seite zu stützen und in ihrer Berechtigung zu erhärten. Des Weiteren kann ich noch hinzufügen, daß die Bezugnahme auf Kant und dessen eigenartige Wendungen — trotz mancher Abweichungen im Einzelnen — die vorgetragene Auffassung nur noch durchsichtiger und einleuchtender macht.

Gegen die Gefühle allerdings verhielt sich die Psychologie der kantischen Zeit noch spröde und schenkte ihnen wenig Beachtung. In seiner Ausdrucksweise sind sie daher nur spärlich enthalten, um so mehr aber gravitiert nach ihnen der Inhalt seiner ästhetischen Kritik. Wenn wir dem Rechnung tragen, so finden wir für seine großenteils so schwülstigen und fremdartig anmutenden Ausführungen eine wesentlich einfachere und durchsichtigere Darstellungsform. Kant betont in diesem Sinne das harmonische Verhalten unseres Gefühlslebens beim ästhetischen Genuß, führt das Urteil der Schönheit auf eine harmonische Anregung des Gefühlslebens zurück und versteht unter seinem Grundbegriff der Zweckmäßigkeit ästhetischer Objekte nichts anderes als eine Zweckmäßigkeit für das betrachtende Subjekt, als Zweckmäßigkeit in Ansehung unseres Gefühlslebens d. h. Übereinstimmung mit ihm. Er geht dabei über das

individuelle Subjekt hinaus und wendet sich an ein überindividuelles, an ein allgemein menschliches Subjekt, an die allgemein menschliche Eigenart der Gefühlsvorgänge, die in der einheitlichen Harmonie ihr befriedigendes Gleichgewicht finden, und gründet auf diesen allgemeingiltigen Charakter des Gefühlslebens die Apriorität der ästhetischen Urteile, das notwendige Gefallen des Schönen, das ästhetische Ideal in seiner unbedingten Geltung, wie die Kunst es darzustellen unternimmt.

Eine inhaltsreiche Entwickelung hat seit den Zeiten Kants die wissenschaftliche Ästhetik durchgemacht. Zwischen kritischer und spekulativer Grundlegung, zwischen Formästhetik und Gehaltsästhetik, zwischen analysierender und normativer Behandlungsweise hat sie hin und her geschwankt, bald objektiven, bald subjektiven Gesichtspunkten nachgehangen, bald mehr zum Intellekt oder zum Gefühl Beziehungen gesucht oder auch zu voluntaristischer Mystik Zuflucht genommen, und schließlich das psychologische und biologische Gebiet bevorzugt, um das ästhetische Schaffen und Genießen sowie den Kunstwert zu ergründen und in seinem Wesen festzustellen. So sehen wir, daß die Ästhetik trotz ihres jugendlichen Alters Stein auf Stein gehäuft und alle nur irgend denkbaren Seiten vertreten und zur Erörterung gebracht hat. Jedenfalls geben diese nur dem Anschein nach so verworrenen Wege zu der allgemeingiltigen Bemerkung Anlaß, daß aller wissenschaftliche Streit sein Ziel erreicht hat, wenn er die möglichen Gesichtspunkte bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgt und ihnen die gebührende Beachtung gesichert hat, ohne daß deshalb die Gesichtspunkte selber sich zu widersprechen brauchen oder auch nur von einander loszulösen sind. Unter dem übergeordneten Gesichtspunkt, den ich in diesem Vortrage vertreten habe, daß der ästhetische Gehalt auf einem Zusammenwirken von Objekt und Gefühl beruht, daß er erst aus diesem

Zusammenwirken hervorsprießt, schießen alle jene Strahlungen der Theorie in einem einheitlichen Mittelpunkt zusammen, finden in ihm ihre Rechtfertigung und ihren Ausgleich und erweisen sich als Teilinhalte eines hochzusammengesetzten Vorgangs, den wir unter den Begriffen der ästhetischen Wirkung und des ästhetischen Wertes zu verstehen haben.

Kantgesellschaft.

Vorstand: **Meyer,** Geh. Oberreg.-Rat, Kurator der Universität Halle.

Übrige Mitglieder des Verwaltungs-Ausschusses:
- **Menzer,** Dr., Professor an der Universität Halle.
- **Krueger,** Dr., Professor an der Universität Halle.
- **Stammler,** Dr. jur. et phil. (h. c.), Professor, Geh. Justizrat.
- **Gerhard,** Dr., Direktor d. Univ.-Bibliothek, Geh. Reg.-Rat.
- **Kern,** Dr. med. et phil. (h. c.), Professor, Obergeneralarzt.
- **Lehmann, Dr.** (h. c.), Geh. Kommerzienrat.
- **Vaihinger,** Dr., Professor, Geh. Reg.-Rat, Geschäftsführer.
- **Liebert,** Dr., stellvertretender Geschäftsführer.

Die Kantgesellschaft ist gelegentlich der hundertsten Wiederkehr des Todestages Immanuel Kants (12. Februar 1904) von dem Unterzeichneten begründet worden und verfolgt den Zweck, durch das Studium der Kantischen Philosophie die Weiterentwicklung der Philosophie überhaupt zu fördern. Ohne ihre Mitglieder irgendwie zur Gefolgschaft gegenüber der Kantischen Philosophie zu verpflichten, hat die Kantgesellschaft keine andere Tendenz als die von Kant selbst ausgesprochene, durch das Studium seiner Philosophie philosophieren zu lehren.

Ihren Zweck sucht die Kantgesellschaft in erster Linie zu verwirklichen durch Unterstützung der „Kantstudien". Die Mitglieder der Kantgesellschaft erhalten diese philosophische Zeitschrift (jährlich 4 Hefte im Umfang von ca. 30 Bogen = 500 Seiten) gratis und franko zugesandt; dasselbe ist der Fall mit den Ergänzungsheften der „Kantstudien", welche jedesmal eine grössere geschlossene Abhandlung enthalten und von denen gewöhnlich 3—5 im Jahre erscheinen (im Gesamt-Umfang von ca. 25 bis 33 Bogen = 450—550 Seiten).

Das Geschäftsjahr der Kantgesellschaft ist das Kalenderjahr; der Eintritt kann aber jederzeit erfolgen. Die bis dahin erschienenen Publikationen des betr. Jahrganges werden den Neueintretenden nachgeliefert.

Der Jahresbeitrag zur Kantgesellschaft (20 Mk.) wird erbeten an den stellvertretenden Geschäftsführer Dr. A. Liebert, Berlin W. 15, Fasanenstrasse 48.

Statuten, Jahresberichte, Mitgliederverzeichnisse u. s. w. sind durch den genannten Dr. Liebert gratis und franko zu beziehen.

Beitrittserklärungen nimmt Ebenderselbe jederzeit entgegen.

Halle a. S., Berlin, im März 1913.

Die Geschäftsführung.

VERLAG VON REUTHER & REICHARD IN BERLIN W. 35.

Kantstudien.

Philosophische Zeitschrift

unter Mitwirkung von

E. Adickes, E. Boutroux, H. Cohen, J. E. Creighton, B. Erdmann, R. Eucken, P. Menzer, A. Riehl, W. Windelband

und mit Unterstützung der „Kantgesellschaft"

herausgegeben von

Prof. Dr. **Hans Vaihinger** in Halle und Prof. Dr. **Bruno Bauch** in Jena.

Die „Kantstudien" erscheinen in zwanglosen Heften welche zu Bänden zusammengefasst werden. Der Preis des Bandes im Umfang von ungefähr 30 Bogen oder ca. 500 Seiten in 8° beträgt Mk. 12.—.

Die Kantstudien haben in ihren bis jetzt erschienenen siebzehn Bänden eine grosse Fülle von Beiträgen gebracht. Unter den hauptsächlichsten Mitarbeitern erwähnen wir E. Adickes, Busse, Cassirer, Cohen, Dilthey, Eucken, Ewald, Höffding, Höfler, E. König, Kühnemann, O. Külpe, Lasswitz, Lieb, mann, Meinong, Menzer, Natorp, Paulsen, Reicke, Rickert, Riehl, Simmel, A. Stadler, Staudinger-Tocco, Troeltsch, K. Vorländer, Windelband, Theob. Ziegler u. v. a.

Als Supplemente zu den Kantstudien erscheinen vom XI. Bande ab je 3—5 **„Ergänzungshefte"**, deren jedes eine grössere abgeschlossene Abhandlung enthält. Die Abonnenten der „Kantstudien" können diese „Ergänzungshefte" zu einem um ca. 25% ermässigten Preise beziehen. Ein spezielles Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Ergänzungshefte ist von der unterzeichneten Verlagsbuchhandlung entweder direkt oder durch Vermittlung jeder Sortimentsbuchhandlung zu beziehen.

Berlin W. 35, Genthinerstr. 40.
Frühjahr 1913.

Reuther & Reichard.

Alle grösseren Buchhandlungen nehmen Bestellungen auf die hier angezeigten Schriften an und können dieselben auf Wunsch zur Ansicht vorlegen.

Druck von C. A. Kaemmerer & Co., Halle a. S.